

LA BATTERIA JAZZ



E LA SUA STORIA

di GEORGES PACZYNSKI

Jo Jones: L'ELEGANZA E LA FINEZZA ALLA BATTERIA



Le doti naturali di questo batterista e il verificarsi di circostanze favorevoli gli consentirono di intraprendere, sin dall'infanzia, una fertilissima carriera musicale. In effetti, Jo Jones si familiarizzò molto presto con il pianoforte, la tromba e il sassofono. Questo apprendistato polistrumentistico si accompagnò ad un'esperienza estremamente propizia allo sviluppo della sua futura personalità musicale: ciò che avvenne quando egli si unì ad una *troupe* itinerante, nella quale si esibiva sia come cantante che come ballerino di tip tap.

Nel 1930, Jo Jones si trovava a Kansas City, dove incontrò Walter Page, il contrabbassista con il quale avrebbe formato la sezione ritmica ideale dell'orchestra di Count Basie. L'intesa fra questi due musicisti era perfetta, tanto che Jo Jones affermò addirittura di dovere a Walter Page tutta la sua conoscenza della batteria! In quel periodo, Jones era attivo con diverse orchestre, in cui suonava il pianoforte e il vibrafono. E fu alla fine del 1935 (per un periodo di tempo molto breve) e poi definitivamente dal 1936 al 1948 che Jo Jones suonò nella *big band* di Count Basie. Oltre che da quest'ultimo al pianoforte, la sezione ritmica di questa orchestra era formata dal chitarrista Freddie Green (che rimase con questa orchestra per cinquant'anni), da Walter Page al contrabbasso e da Jo Jones alla batteria. Questi quattro musicisti costituiranno le fondamenta del «suono Basie», e questa sezione ritmica resterà nella leggenda del jazz grazie alla sua pulsazione davvero unica. Quegli anni furono l'epoca d'oro delle grandi formazioni orchestrali. Un giornalista della rivista «Modern Drummer» ha scritto: «Si può dire che la batteria moderna ha fatto il suo primo passo verso la maturità quando Jones arrivò a New York, nel 1936, con Count Basie» (1).

Quando si ascolta la versione di *One O'Clock Jump* registrata da Basie il 7 luglio 1937, si rimane colpiti dall'importanza accordata allo «spazio» sonoro: poche note, una lettura chiara della musica, una notevole coesione dell'orchestra e una ritmica al servizio del suono e dello *swing*. Basie, autore

**Jonathan
Jo Jones
rappresenta
il risultato di
uno stile
batteristico
giunto alla sua
perfezione.**

del pezzo, cerca innanzitutto di stabilire le fondamenta su cui suonerà la sua orchestra. Durante il suo assolo di dodici misure al pianoforte, il *leader* non esita ad abbandonare un campo molto vasto (e insolito) al chitarrista, al contrabbassista e al batterista: l'intenzione del pianista è quella di permettere alla sezione ritmica di «pulsare» da sola. In realtà egli, pur essendo in assolo la «accompagna». Nell'esempio seguente, ecco dove sono piazzati gli interventi di Basie nel corso delle dodici misure, mentre la sezione ritmica scandisce costantemente il ritmo:

Esempio 1

La chitarra e il contrabbasso marciano tutti e quattro i tempi della battuta. Jo Jones scandisce lo *chabada* con la bacchetta sul *charleston*, ponendo grande attenzione nel prolungare il suono del piatto fra il primo e il secondo movimento, poi fra il terzo ed il quarto movimento:

Esempio 2

In un'altra versione di *One O'Clock Jump*, re-

gistrata il 9 luglio 1938, Count Basie suona un'unica nota, ripetuta, durante un *chorus* completo di dodici misure, mentre la sezione ritmica «swinga». La parte del pianista è la seguente:

Esempio 3

In un'incisione più tarda (3 novembre 1937) di questo stesso brano, Basie tace. Egli interviene solo nella dodicesima misura del *chorus* suonato dalla sezione ritmica, aggiungendo solamente qualche nota nel *chorus* successivo.

È la prima volta che, narrando la storia di un batterista, sono costretto a spiegare lo stile di un batterista con i silenzi di un pianista! Questi silenzi – oh, quanto «musicali»! – faranno scuola. I *boppers*, e con loro un buon numero di musicisti del jazz moderno, non dimenticheranno mai questo aspetto arioso e fondamentale della musica. In particolare, i pianisti Thelonious Monk, Ahmad Jamal e John Lewis baseranno la loro arte proprio sul silenzio. Quello di Count Basie apre delle nuove prospettive alla sezione ritmica: beninteso, glielo fa fare con semplicità, svolgendo il tempo senza rompere la continuità ritmica. In realtà, questa sezione ritmica non fa niente e al tempo stesso fa tutto! La semplicità di questo principio è sconcertante. Ed è proprio in tale semplicità che sta la

Esempio n. 1



Esempio n. 2



Esempio n. 3



difficoltà.

Io stesso ho visto l'orchestra di Basie iniziare certi pezzi secondo uno schema ben definito: il leader indicava l'andamento, la sezione ritmica si metteva in moto, poi egli piazzava di nuovo qualche nota per stimolarla, quindi aspettava in silenzio. Perché? Egli faceva cenno all'orchestra di suonare solo nel momento in cui sentiva che la sezione ritmica era davvero "pronta" a sostenere il peso di tutti gli ottoni. Tutta l'arte di

Count Basie consisteva proprio nel sapere attendere questo "momento" propizio in cui la chitarra, il contrabbasso e la batteria si saldavano veramente insieme e swingavano "a pieno regime". Ed è in questo contesto che si deve comprendere ed apprezzare nel suo esatto valore lo stile straordinario di Jo Jones. Buck Clayton ha raccontato che «Jo non amava leggere la musica. Pensava di essere in grado di suonare meglio rispetto a quanto stava scritto sulla carta. Fortunatamente, nell'orchestra di Basie non era necessario saper leggere» (2). Già alla fine degli anni Trenta, tutta l'estetica della *big band* di Basie era ormai definitivamente stabilita.

Jo Jones è stato un maestro del *charleston* così come, dopo di lui, lo saranno Max Roach e soprattutto Roy Haynes. Egli mise a frutto il terreno preparato da Walter Johnson e da Chick Webb. Spostò la battuta regolare del tempo dalla grancassa e dal rullante verso il *charleston* e, più tardi, in minor misura, verso il piatto *ride*. A questo spostamento del suono corrisponde uno spostamento del gesto.

Indubbiamente, Baby Dodds aveva già fatto scivolare occasionalmente la sua mano destra verso il piatto per suonarvi il tempo, e altri batteristi l'avevano seguito su questa strada. Ma è tutta di Jo Jones la scelta di marcare deliberatamente il tempo con il *charleston*, contribuendo così a determinare un suono di *big band* molto particolare.



Jo Jones (secondo da destra) con gli "All American Rhythm Section" di Count Basie (primo da destra). Al basso Walter Page, alla chitarra Freddy Green

Per spiegare le qualità di Jo Jones, bisognerebbe citare tutto il repertorio dell'orchestra di Count Basie nel corso degli anni 1937, 1938 e 1939, fino alla prima metà degli anni Quaranta. A titolo indicativo, ricorderei *Jumpin' At the Woodside* (22 agosto 1938), *Swingin' the Blues* (16 febbraio 1938), *Doggin' Around o Sent For You Yesterday*, inciso in quello stesso anno. Jo Jones prende anche degli assoli che rilanciano l'orchestra in *Clap Hands Here Comes Charlie* (4 agosto 1939), per esempio. Sin dagli inizi della sua collaborazione con Count Basie, egli suonò anche nell'ambito di una piccola formazione, con il pianista e gli altri due componenti della sezione ritmica della *big band*, Freddie Green e Walter Page. I primi trii della storia del jazz comprendenti un pianista, un contrabbassista e un batterista sono nati a partire dal quartetto di Count Basie, formato dalla sezione ritmica della sua *big band*. Possiamo ascoltare questo quartetto in *Your Red Wagon* (la cui melodia è quasi la stessa del celebre *Rock Around the Clock* di Bill Haley, degli anni Cinquanta!) oppure in *Oh! Red*, registrati il 25 gennaio 1939. Basie formò anche un quintetto e un sestetto, e Jo Jones seppe adattarsi a queste forma-

zioni intermedie fra il quartetto e la grande orchestra. Il *charleston* del batterista fa meraviglie in *Shoe Shine Boy* (9 novembre 1936), registrato con Lester Young. Il suo *charleston* è molto efficace anche in *Every Tub* (16 febbraio 1938), inciso con la *big band* di Basie, o in *Shorty George* (16 novembre 1938). Ricordiamo il cavallo di battaglia dell'orchestra, *Lester Leaps In* (5 settembre 1939), e *Tickle Toe* (19 marzo 1940).

Qualunque sia il pezzo registrato con una formazione grande o piccola, si ascolta il *charleston* di Jo Jones sempre immutabile eppure sempre nuovo, come nella introduzione di quattro misure, in assolo, in *Love Me Or Leave Me* (13 febbraio 1939) o in quella di *Easy Does It* (20 marzo 1940) con Count Basie And His Orchestra.

Se la mano destra di Jo Jones marca il tempo sul *charleston*, la sua mano sinistra non è meno attiva, piazzando ad intermittenza dei colpi sul rullante. È questa una delle caratteristiche di Jones. Così, in *I Got Rhythm* (28 marzo 1944), inciso con i *Kansas City Six*, egli colpisce il rullante in «triplo forte» durante il *chorus* di Bill Coleman. Ecco le ultime cinque misure del *bridge* (questo brano è un A A B A1 di trentadue battute), eseguite dalla mano sinistra sul rullante:

Esempio n. 4

$\text{♩} = 120$



Esempio 4

Pur suonando il *charleston* e i quattro tempi alla grancassa (che qui si discerne appena), Jo Jones spezza il ritmo dietro al solista, lanciando sul rullante quelle che sono state chiamate «dropping bombs». Il suono di queste



New York City Airport 1955 - In una foto di Milt Hinton, Tommy Newsom, Jo Jones, Teddy Wilson e Vic Dickenson

«bombe» è stupefacente ed è dovuto all'autorità del gesto del batterista, che ha saputo forgiarsi una muscolatura eccezionale. Fraseggiando in questo modo, Jo Jones aprì la strada a Kenny Clarke. Egli si sbarazzò degli accessori tipici della batteria New Orleans (e questo sin dalla metà degli anni Trenta), ridusse le dimensioni della grancassa e del rullante, utilizzò dei piatti più leggeri (ma di diametro maggiore) e delle bacchette più lunghe e sottili. In conclusione, egli «modernizzò» lo strumento e verrà imitato da tutti i batteristi *bop* (più tardi, egli aggiungerà anche un *tom tom* grave che piazzerà alla sua sinistra, poco più dietro al *charleston*). In tal modo, egli disporrà di un suono grave ad entrambi i lati del rullante e, davanti a sé, di due suoni più acuti: il rullante e il *tom tom* piccolo).

In un'altra interpretazione di *I Got Rhythm*, registrata il 20 febbraio 1940 con la grande orchestra, a Boston, per la radio, nella parte finale del brano si può assistere ad un duetto straordinario: Lester Young in assolo, con Jo Jones che lo accompagna con lo *cha-ba-da* sul *charleston*, senza chitarra né contrabbasso! L'eccellente qualità sonora di questa registrazione ci permette di scoprire la generosità del suono del batterista che risponde alle voluttuose melodie del sassofonista.

In *Oh, Lady Be Good*, registrato a Chicago il 9 novembre 1936 in quintetto con Lester Young e Count Basie, sentiamo Jo Jones che suona il tempo con la mano destra sul *charleston* (mentre il piede sinistro ne aziona il pe-

grancassa, (3) e Jo Jones dovette così accontentarsi di suonare il rullante ed il *charleston*. Secondo quanto riferì lo stesso Jones, in quell'occasione Lester Young prese il migliore assolo che avesse mai registrato. Si può affermare che Jo e Lester siano stati fra quei musicisti che tracciarono la strada che portò al *bebop*: senza Lester non ci sarebbe stato Stan Getz, e senza «Jo» la batteria non avrebbe conosciuto la sua fase moderna.

Jo Jones si è rivelato un maestro anche nell'arte delle spazzole. La sua gestualità, in tal senso, è perfetta. Il «tappeto» che egli offre agli altri musicisti è rimarchevole e permette loro (in particolare al contrabbassista) di «posarsi» senza sforzo. Per apprezzare pienamente questo modo di suonare, si deve ascoltare Jones in piccole formazioni, soprattutto in trio con Art Tatum e Red Callender, il 27 gennaio

dale) e contemporaneamente colpisce i tempi deboli con la mano sinistra, non sul rullante ma contro l'asta stessa del *charleston*. Stanley Dance ha raccontato che questo brano venne inciso in uno studio talmente piccolo che non era possibile piazzarvi la

1956. I suoi assoli, precisi ed estremamente raffinati, sono spesso accompagnati da Art Tatum. Jones è entusiasmante in *Just One Of Those Things*, *Love For Sale* e *Blue Lou*, suonati su andamenti vivaci. *More Than You Know* è appassionante, perché il nostro batterista vi ha saputo inserire una pulsazione molto viva nell'ambito di un andamento medio-lento.

Tuttavia, se dovessi scegliere uno dei dischi di Jo Jones per illustrare il suo talento multiforme, senza esitazione ricorderei il Jo Jones Trio, registrato nel marzo 1959 assieme al pianista Ray Bryant e a suo fratello Tommy al contrabbasso. Grazie ad un bilanciamento sonoro troppo favorevole al batterista, l'ascoltatore può percepire ed assaporare tutte le sfumature dello stile di Jones alle spazzole, su un andamento vivace, in *Philadelphia Bound* e *I Got Rhythm (Part II)*. In *I Got Rhythm (Part I)*, preso a tempo medio, il batterista suona dei *fours* con il pianista. Ecco il primo di questi *fours*:

Esempio 5

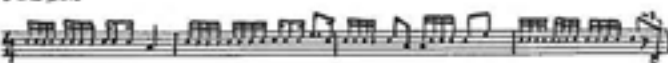
Nella seconda frase, Jones suona uno «spazzolato» continuo con una mano, mentre fraseggia con l'altra:

Esempio 6

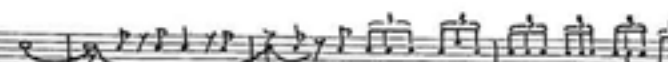
Come un prestigiatore, egli sapeva anche far suonare la sua batteria esclusivamente con le dita. Le sue introduzioni ed esposizioni dei tempi, come possiamo ascoltare in *Sweet Georgia Brown*, *My Blue Heaven* e *Close Your Eyes*, sono tipiche del suo stile. Egli suona con le dita anche in *I Got Rhythm (Part II)* e in *Little Susie*, brano che riscosse un grande successo commerciale nel 1959 e nel 1960. Ho trascritto i suoi interventi in *Five At Five* in cui, dopo il *chorus* del contrabbasso, egli esegue una serie di *fours* con il pianista. Ecco, nel loro ordine di apparizione, questi quattro assoli suonati con le dita (in «jazz feel») - le trascrizioni sono un po' approssimative, perché è difficile capire con precisione quale elemento della batteria

Esempio n. 5

$\text{♩} = 132$



Esempio n. 6



Esempio n. 7

$\text{♩} = 124$



venga usato da Jo Jones. In effetti, egli trae delle sonorità molto diverse tra loro partendo dallo stesso tamburo, e non è facile individuare se il suono proviene dal rullante senza cordiera o dal *tom tom*, specialmente nel terzo intervento. Da parte mia, preferisco il quarto intervento, per la sua sobrietà e la qualità del suo silenzio:

Esempio 7

Nell'aprile 1960, Jo Jones formò per Everest un gruppo che riuniva Harry «Sweets» Edison alla tromba, Bennie Green al trombone, Jimmy Forrest al sassofono tenore, Tommy Flanagan al pianoforte e Tommy Potter al contrabbasso. Questo complesso, chiamato *Jo Jones Sextet*, registrò a New York



Jo Jones con Milt Hinton

parecchi temi composti dal batterista stesso: *Vamp 'til Ready*, *Show Time*, *Mozelle's Alley*, *Sox Trot*, *In The Forrest* (scritto assieme a Jimmy Forrest) e *Sandy's Body*, in cui Jo infila, con finezza, otto misure di assolo alle spazzole. In *Thou Swell* egli dialoga in *fours* (sempre alle spazzole) con Harry Edison, e suona un superbo *chorus* di trentadue misure (AABA) in *Liza*, su un tempo vivace. La presenza di Tommy Flanagan in questo sestetto prova che Jo Jones stava con l'orecchio molto teso verso il *bebop* e sapeva rispondere al discorso di un pianista che non apparteneva alla sua stessa generazione musicale.

Uomo di spettacolo, cantante, ballerino di tip tap, illusionista, mago della bacchette, Jo Jones era uno *showman*. Indubbiamente, ciò era il frutto di

quanto aveva appreso nella *troupe* itinerante che aveva seguito in gioventù. Ricordo di averlo visto, durante una delle sue tournée europee nel 1960, con i J.A.T.P., alla Salle Pleyel. Rimasi davvero impressionato dalla sua postura alla batteria: il suo busto restava immobile, mentre le mani «distribivano» innumerevoli sonorità. Manipolava le sue bacchette con una tale disinvoltura e una tale eleganza che lo spettatore arrivava perfino a dimenticarlo! Dalla sua esecuzione non traspariva alcun sforzo. A metà concerto, rimbombava l'assolo di batteria. I suoi compagni lasciavano la scena, lasciandogli fare lo spettacolo da solo. In un batter d'occhio, egli brandiva le sue bacchette, facendo così comprendere che stava per «partire». Iniziava allora l'assolo. Poi posava le bacchette, impugnava le mazzuole e, mostrandole al pubblico, prendeva un nuovo assolo. Abbandonate le mazzuole, presentava quindi le spazzole e si metteva a suonare con i sottili fili metallici. Il *clou* dello spettacolo arrivava quando egli riponeva le spazzole. Allora alzava le mani, con le dita aperte, e fraseggiava a mani nude sulle pelli. Concludeva il suo «numero» con le bacchette, tra le ovazioni del pubblico scatenato. Sempre sorridente, Jo sapeva accattivarsi l'uditorio, usando tutto il ventaglio delle possibilità del suo strumento sul piano della dinamica, dal quadruplo piano (*pppp*) al quadruplo forte (*ffff*). È ancora viva nella mia memoria la ric-

chezza dei suoi gesti e mi ricordo di essere rimasto a lungo affascinato dalle sue sonorità colorite.

Alcune prestazioni di Jo Jones sono rimaste celebri, in particolare quella che ebbe luogo al Festival del Jazz di George Wein all'inizio degli anni Settanta. Un magnifico ventaglio di artisti, sponsorizzati dalla *Gretsch Drum Company*, era stato offerto al pubblico. Erano presenti Art Blakey, Elvin Jones, Tony Williams, Max Roach, Freddie Waits e Mel Lewis. Ognuno di essi si era espresso nel proprio stile. Poi venne il turno di Jo Jones di salire sul palcoscenico. E quale non fu lo stupore della sala nel vederlo presentarsi solo con un *charleston* in una mano e le sue bacchette nell'altra! Eppure quella sera, gli applausi furono tutti per lui (4). Louie Bellson ha raccontato una storia analoga, avvenuta al Festival di Newport, in presenza di Buddy Rich, Mel Lewis, Elvin Jones e Roy Haynes. Ancora una volta, Jo Jones risultò il migliore, sebbene avesse suonato solamente il *charleston*! (5).

Ci si può fare un'idea del comportamento di Jo Jones sulla scena grazie a *I Found A New Chapeau*, un'incisione molto «immaginosa» registrata in concerto il 17 luglio 1975 assieme all'organista Milt Buckner (i cui interventi, in generale, erano di dubbio gusto). Già nel 1971, Alain Gerber scriveva: «Oggi Jonathan Jones, rimasto fedele al suo stile essenziale e percussivo, non ha più il successo che si



merita e deve accontentarsi delle tournée europee con il pianista ed organista Milt Buckner. È un uomo amareggiato, che tenta maldestramente di scacciare la sua amarezza facendo credere di guadagnare migliaia di dollari alla settimana... Almeno la sua carriera sarà stata ben spesa» (6). Jo Jones non era un uomo dal carattere facile e non suscitava certamente simpatia quando affermava, a quanti volevano ascoltarlo: «Ho suonato con tutti i musicisti con i quali ho voluto suonare. Sono andato ovunque volevo andare. In effetti, non ho mai suonato con le persone con cui non volevo suonare. Non sono mai andato nei luoghi dove non volevo andare. Io sono come la leonessa Elsa, nata libera: non mi sono mai fatto ammaestrare da nessuno, tranne che dalla musica» (7). Questo atteggiamento provocatore lo allontanò certamente da un buon numero dei suoi amici. Egli percepiva confusamente che il suo modo di suonare non corrispondeva più veramente alle nuove strade proposte dal *bop* e dal jazz moderno. Nel 1946, la morte della sua donna (Vivian) aveva accentuato il suo stato depressivo e la sua aggressività. Verso la fine degli anni Sessanta, egli cominciò a bere, rifiutando anche di suonare delle musiche che egli riteneva essere «senza swing». Non sapendo leggere la musica, e rifiutandosi di imparare a farlo – come ha riportato Joe Newman – si precluse numerose opportunità di lavoro.

Jo Jones ha inciso circa 1500 dischi, di cui solamente cinque a proprio nome! La lista dei musicisti che lo hanno avuto come accompagnatore è impressionante. Vi si trovano nomi provenienti dal Middle Jazz e dal *Bebop*. Ho trascritto alcuni dei suoi assoli e ho scelto, preferibilmente, delle registrazioni effettuate alla fine della sua carriera: in effetti, divenendo le tecniche di registrazione sempre più perfezionate, ci si può così rendere conto di ogni tipo di dettagli ed apprezzare pienamente lo stile di questo musicista straordinario che è stato Jo Jones.

Ecco le prime otto misure di introduzione a *I Found A New Set of Drums*, registrato il

28 febbraio 1974 (in questo brano, Jo Jones suona con Gerry Wiggins al pianoforte e Major Holley al contrabbasso):

Esempio 8

Il discorso è chiaro, e la sonorità piena. Nelle ultime misure, la grancassa rinforza il tempo, consentendo agli altri strumenti di «entrare» in un terreno già preparato.

Jo Jones non dimenticò mai la grande lezione della batteria New Orleans, patrimonio del quale egli stesso era portatore. Osserviamo un'altra introduzione di otto misure suonata, questa volta, sul bordo di una cassa. Da notare, in questo pezzo intitolato *Smiles* (e registrato lo stesso giorno del precedente, con gli stessi musicisti), il fraseggio e la collocazione degli accenti:

Esempio 9

In questo brano, Jo Jones prende un *chorus* di trentadue battute sul bordo delle casse, con il contrabbasso che assicura simultaneamente il tempo in «pizzicato». Molto prima di Jo Jones, Max Roach (che considerava Jones come un maestro) aveva sperimentato questo modo di suonare.

Paradossalmente, proprio in *Smiles* è il maestro che fa una parafrasi del sistema usato dal suo discepolo. L'utilizzo del bordo della cassa offre la possibilità di suonare a un volume so-

noro molto basso e l'ascoltatore, sorpreso, deve tendere l'orecchio per seguire bene il discorso (fatto questo insolito per uno strumento considerato «forte» come la batteria).

In *Stompin' At the Savoy* (un classico del jazz composto nel 1934 da Chick Webb, Edgar Sampson e Benny Goodman), registrato nel 1977 e incluso nel Cd intitolato *Our Man, Papa Jo!* Jo Jones, Jones attacca con un *chorus* completo di 32 misure (AABA), suonato sui bordi delle casse. Si può apprezzare la sonorità di questi «rims», in particolare quello del *tom tom* basso che io, arbitrariamente, ho indicato con un accento. Il suono grave del bordo di questo *tom tom* basso è uno dei cardini dell'assolo. Siccome si ripete spesso nella frase, questo suono ci permette



Tre grandi batteristi: da sinistra: Buddy Rich, Jo Jones, Gene Krupa

di comprendere il concatenamento dei diversi ritmi e la varietà dei loro colori. Dalla sedicesima alla ventunesima misura, Jo Jones suona la grancassa sempre in «triplo piano». Senza dubbio, è il tallone del batterista che scandisce così tutti i tempi della battuta contro il pedale della grancassa o contro quello del *charleston*. Queste tratta-





due misure sono suonate in "jazz feel", e Jimmy Oliver (saxofono tenore), Hank Jones (pianoforte) e Major Holley (contrabbasso) marcano il primo movimento ogni due misure:

Esempio 10

Lo stile di Jo Jones è sempre avvincente. Alla fine della sua carriera, egli diede spesso prova di grande modernità. Qui di seguito, riporterò quattro differenti esempi alla batteria, presi durante i *fours* tra il sassofonista tenore Jimmy Oliver e Jo Jones, nel corso di *Broadway*, inciso nel 1977 (le crome vanno lette in "jazz feel", e le crocette scritte sulla parte del rullante stanno ad indicare i *rim shots*):

Esempio 11

Nel secondo degli esempi scelti, si ritrovano le frasi tipiche di Big Sid Catlett, riprese più tardi da Max Roach. Le ultime due misure fanno pensare all'articolazione ritmica di Roy Haynes:

Esempio 12

Poco dopo, le quattro misure seguenti "suonano" in uno stile molto classico:

Esempio 13

Le ultime due misure dell'ultimo

assolo in *fours* di Jones riprendono una figura già sfruttata:

Esempio 14

Il lavoro gestuale di questo batterista è stato ripreso su un interessante filmato, girato nel 1979 a Orange e intitolato *Jazz en Provence*.

Gli ultimi anni della vita di Jo Jones furono oscurati dalla malattia, dure prove e la solitudine. Nel 1981 venne operato per un cancro. Ciò nonostante, la sua indomabile volontà di suonare rimase intatta. Ma ormai egli non aveva più i riflessi di una volta, e constatò: «Il mio tempo è passato. È il turno degli altri, adesso». Nel 1982, il suo appartamento prese fuoco. Poco tempo dopo questa catastrofe, venne ospedalizzato. Fortunatamente, i suoi vecchi amici Sam Ulano e Max Roach gli furono vicini, e la presenza di Bill Cosby e George Wein contribuì ad aiutarlo e a fargli affrontare le difficoltà. Jack DeJohnette lanciò un appello nel

mondo del jazz per soccorrere colui che resterà il padre della batteria moderna. Jo Jones morì a New York il 3 settembre 1985.

Jo Jones ci ha lasciato una sorta di e-

Nella prima facciata del primo disco, egli racconta al tempo stesso la tecnica dello strumento, la musica e la propria vita. «C'è sempre stato un mistero riguardo al tamburo», afferma. Dopo aver ricordato il ruolo degli accessori della batteria negli effetti sonori del cinema muto, egli sottolinea la differenza di suono che si ottiene con le bacchette, le mazzuole e le spazzole, che possono produrre un effetto molto diverso, «perché se volete imitare il rumore del treno, potete farlo», egli dice. La tecnica della batteria e in particolare del rullante, è fondata su tre elementi essenziali: il "roulement", il rullo di tamburo ("fla") e il "single stroke" (vale a dire il "frisé": un colpo per ogni mano), che devono essere assimilati sin dall'inizio dell'apprendistato. «È come la tavola pitagorica» egli spiega. E più avanti: «Ciò dipende dalla pressione, dal tempo che voi sentite e dalla vostra capacità di controllo. Questi tre elementi sono fondamentali [...] ma dovete imparare sempre a dominarli». Dopo aver parlato dei "rim shots" e del *tom tom*, Jo Jones aggiunge questa riflessione estremamente importante: «Scoprirete, grazie alla vostra esperienza, che sono le persone che incontrate che vi fanno suonare».

La seconda facciata del primo disco è dedicata ai batteristi incontrati da Jo Jones. La maggior parte sono famosi, qualcun altro è ormai dimenticato. Il batterista imita il loro modo di suonare, precisando le caratteristiche dei loro stili e l'importanza della loro personalità. Ricorda Baby Dodds e il suo particolare tipo di rullo chiamato "shimmy", Josh che suonava solamente sul rullante ed Alvin Burroughs, soprannominato "l'uomo del piatto": egli nascondeva una moneta sotto al suo piatto, per farlo vibrare in un modo particolare. Dopo di lui altri batteristi ebbero l'idea di fissare tutto attorno

al piatto dei ribattini: nacque così il "piatto chiodato" (*sizzle cymbal*). Fu A.G. Godley che insegnò a Jo Jones il modo di imitare il treno, suonando

degli accenti sul rullante e servendosi della seguente onomatopea: «I think I can - I think I can - I think I can» per ricreare il rumore della locomotiva a vapore. Successivamente, Jo Jones cita Gene Krupa, «che suonava solo un tipo di battuta, ed era una battuta molto semplice»: per darne un esempio, Jo Jones fraseggia sul *tom tom* nello stile del pezzo *Sing, Sing, Sing*. Poi cita Big Sid Catlett e il suo stile alle mazzuole, Walter Johnson - soprannominato "Mr. Drums" dallo stesso Jo - che nell'orchestra di Fletcher Henderson talvolta suonava con una bacchetta in una mano e una spazzola nell'altra (Jo Jones offre quindi una dimostrazione di questa tecnica, curiosa e al tempo stesso originale, composta da un insieme di suoni duri e dolci), e Sonny Greer, l'unico vero stilista della batteria, soprannominato da Jo Jones "l'Empire State Building". Sottolineiamo il fatto che Jo Jones non ammetteva che la batteria rock venisse presentata come una novità [siamo nel 1970], dato che Sonny (come egli precisa) si serviva già da molto tempo di un certo numero di elementi stilistici di questo tipo di musica: «Non si spiega l'A-B-C a un bambino perché egli pensi che le lettere dell'alfabeto siano state inventate espressamente per lui [...]». Dovete ricordarvi che non c'è nulla di nuovo sotto il sole. Jones rievoca anche Billy Gladstone e il "four stroke roll" (il "ra" di quattro), una delle figure di più difficile esecuzione (8). La seconda facciata di questo disco si conclude con Manzie Campbell, «il

più grande batterista del mondo».

La terza facciata di questo album doppio si apre con Chick Webb e il brano *Harlem Congo*. Jo Jones si ricorda anche di Baby Lovett e del suo "press roll" (rullo raschiato, molto serrato). Questo batterista suonava su tutti i punti del rullante e su tutta la batteria «senza muoversi troppo, mentre scuoteva le spalle». Poi, lo stesso Jo Jones ci offre un esempio del proprio stile personale di suonare lo *cha-ba-da* sul *charleston*, che secondo lui costituiva il proprio «contributo personale alla musica». «C'è un lungo solco da arare, egli afferma, se si è un colono».

I ballerini esercitarono un autentico fascino su Jo Jones, sebbene egli abbia affermato che ci si è sbagliati nel presentare lui stesso come un ballerino di tip tap. Tuttavia, egli riconosce che: «Noi siamo influenzati dalla gente che ci circonda e dobbiamo cercare di avere una grande fantasia: l'esperienza è basata sugli errori, e io stesso ne ho fatti parecchi». Quindi, egli imita il ballerino Pete «The Tapper» fraseggiando sul bordo della cassa, ricordando in tal modo il ritmo e il suono del tip tap. Con le spazzole, egli fa poi una sorprendente imitazione di Eddie Rector (l'inventore della danza chiamata "la sabbia"), che spargeva del sale sulla scena prima di esibirsi davanti al pubblico! Facevano così anche Baby Lawrence e soprattutto Bill Robinson il maestro del tip tap (con grande spavento di Jo Jones, suo accompagnatore alla Carnegie Hall, Robinson portava sempre con sé un revolver!).

L'ultima facciata di questa evocazione della batteria inizia con questa riflessione, che riflette la profonda sensibilità di Jo Jones: «Dopo aver imparato a suonare, la cosa più difficile non è suonare per la gente, ma con la gente. Poi Jo Jones attira la nostra attenzione sulla scelta del colore alla batteria. Secondo lui, questo è un fattore essenziale: accompagnando i vari strumentisti, bisogna saper variare i colori - usare un certo tipo di piatto per la tromba, un altro per il sassofono, un altro ancora per il trombone. Infine, egli dà ai batteristi quest'ultimo consiglio: «Cominciate sempre con le basi e non sbaglierete mai». In altre parole, il batterista deve "lavorare" incessantemente la battu-

ta e delle figure semplici, per migliorare il controllo della bacchetta e quindi dello strumento. *The Drums* si conclude con un assolo "spettacolare" del musicista.

Jo Jones si compiaceva di affermare che egli amava «quelli che suonano con precisione e a tempo». Forse si riferiva ad Emil Helmicke, questo ignoto musicista i cui colpi di grancassa lo lasciavano sbalordito, e che egli considerava «the greatest bass drum player that ever lived» (9). Può darsi che pensasse anche a Kid Lipp Hackett, a Crack Johnson (che gli aveva insegnato a non "imitare", a Tuddy Harold, a Jimmy King (il più "musicale" dei batteristi), a Sylvester Rice (il più "grande" di tutti) o, ancora, a Jimmy Bertrand. «La batteria è come una donna. Voi la suonate».

La passione di Jo Jones per la musica si accompagnava ad una visione del mondo orientata verso la fede. «In cosa credo? Io sono contemporaneamente in quattrocento religioni e cinquecento culti diversi. Essi sono la mia Bibbia. Io vivo di questo. Dormo con la porta aperta. Per tutta la vita, non ho mai chiuso la mia porta a chiave. Non temo niente e nessuno». E affermava con forza: «Noi viviamo in spiritualità! Non credo ai fantasmi, però esiste un Essere supremo. Lui è la Forza. Lui è il Cuore».

(2 - continua)

(Traduzione di RICCARDO SCIVALES)

Note

- 1) *The Great Jazz Drummers, Part II*, in: *Modern Drummer*, August-September 1980, p. 18.
- 2) Cit. da Burt Korall in: *Drummin' Men*, New York, Schirmer Books, 1990, p. 154.
- 3) *Dance*, Stanley The World of Count Basie, New York, Da Capo Press.
- 4) Cit. da Burt Korall in: *Drummin' Men*, cit., p. 121.
- 5) *Id.*, *Ibid.*, p. 125.
- 6) Gerber, Alain, *La Percussion classique*, in: *Jazz Classique*, Paris, Casterman, 1971, p. 186.
- 7) Cit. da Burt Korall in: *Drummin' Men*, cit., p. 118.
- 8) Stranamente, a questo punto Jo Jones esegue un "ra" di cinque e non un "ra" di quattro.
- 9) «Il più grande batterista che sia mai esistito».



Philly Jo Jones con Lawrence Marable